

老子学说与本土戏剧

李祥林

《戏曲艺术》2004 年第 1 期

—

中华文化史上，以老子为代表的道家文化不但同以孔子为代表的儒家文化互补式地构成了我们民族精神的主干，而且较之后者，前者跟中华戏剧艺术有着更深缘份并从美学上给其以深远影响。对此影响，除了纯粹艺术学的审视，有必要深入心理原型底层从内在文化气质和哲学精神上加以把握。本文拟从性别研究（gender studies）切入，对老子学说与本土传统戏剧也就是戏曲的关系加以探讨，以供读者窥豹。

（一）母道崇尚和女性表现

从文化人类学或者性别文化学角度看，较之西方文化，中国文化具有某种未必不强烈的雌柔化色彩^①，其直接和间接地辐射到我们民族生活的方方面面，尤其在先秦道学和后世戏曲中十分鲜明地体现出来。也就是说，本土语境使然，戏曲艺术爱写女性，道家文化张扬母道，二者都有很深的女性关怀情结。

戏剧艺术是人类精神文化的结晶体，名列世界三大古老戏剧文化形态之一、被誉为东方古典艺术“安琪儿”的中华戏曲，自诞生起就跟性别问题、两性主题密切相关。戏曲从发生到发展，从本体到文本，从创作到接受，以及叙事母题、形象塑造、话语模式等等，莫不有性别文化内容淀积其中，也莫不应以性别视角去透视之、解读之。尽管人类社会发展史上母系、女权老早就“历史性败北”于父系、男权（正如恩格斯所指出），但在古老的东方，在悠悠华夏文化史上，“戏曲多写女角”、“戏曲无女角不好看”、“戏曲是擅长女性形象塑造的艺术”之说自古就为人们熟知。考诸诗、文、书、画、曲，不难发现，从中华文化土壤上孕育的诸门艺术当中，跟“次性”或“第二性”缘分忒深、同女性文化纠葛尤紧密者莫过于这红氍毹上“以歌舞演故事”的戏曲。戏曲代女性抒发群体心声，女性为戏曲镀上审美亮色，二者间始终保持着血肉相连的“互文”（intertext）关系。可以说，女性关怀是戏曲这东方艺术与身俱来又挥之不去的文化情结。以女角为舞台审美中心，关注女性命运，重视女角塑造，成为东方戏曲的一个优良传统。以悲剧为例，西方传统戏剧观高度看重男主角之于悲剧的作用，认为“悲剧不同于喜剧的地方，在于悲剧往往可以全是男性的”，即“一切伟大悲剧的主要人物都只能是一个男人”^②。纵目欧洲古典悲剧，其主角大多定格在男性身上，他们或为天神或为国王或为英雄，高高在上雄视世间，是强者的象征，力量的化身。从古希腊到文艺复兴时期，《普罗米修斯》、《俄狄浦斯王》、《阿伽门

农》、《哈姆雷特》、《麦克佩斯》、《奥塞罗》、《李尔王》……这一出出剧名，足以昭示孔武有力的男性主角之于西方悲剧是何等重要。尽管西方古典悲剧亦非全然拒绝女性主角，有的剧作家还以擅长表现女性著称（如欧里庇得斯 18 部传世剧作中就有三分之二是以女性为主人公），但总体上看，悲剧人物男性化仍是其主流，女主角所占比例远不及前者。相反，中国古典悲剧的主角则绝大多数是女性，

《菽园杂记》作者、明人陆容即谓南戏是“无一事无妇人，无一事不哭”。今人编辑的《中国十大古典悲剧集》，收入学界公认的戏曲悲剧的代表之作中，便有 7 部以女性为主要描写对象，她们是《窦娥冤》里的窦娥、《汉宫秋》里的昭君、《琵琶记》里的赵五娘、《娇红记》里的王娇娘、《长生殿》里的杨玉环、《桃花扇》里的李香君和《雷峰塔》里的白素珍。尽管这些女子的社会地位、性格特征以及命运轨迹各不相同，但在剧作家笔下，皆是作为被男权政治、陈腐礼教、黑暗势力所损害的对象来加以表现和塑造的，其中融入了作者同情女性并为之仗义执言的思想感情。在戏曲领域，这种女角为主的现象又何止体现在悲剧中，翻开《中国十大古典喜剧集》和《中国十大古典悲喜剧集》，再检视古今剧作，西施、无盐、卓文君、花木兰、黄崇嘏、崔莺莺、赵盼儿、李千金、陈妙常、王瑞兰、杜丽娘、李亚仙、张倩女、罗梅英、桃佛奴、叶蓁儿、张海棠、刘藐姑、祝英台、孟丽君、樊梨花、穆桂英、梁红玉、秦良玉、谭记儿、红拂女、红线女、赵艳容、陶三春、杜十娘、李慧娘、焦桂英、秦香莲、钱玉莲、李三娘乃至燕燕、红娘、青儿等排出长长一列，她们以各自有声有色的故事丰富着戏曲人物画廊，迄今仍常演常新地亮相在京剧以及各地方戏舞台上。在中国，尽管戏曲成熟于男性中心话语极度膨胀的封建社会后期，但反观历史，从表露平民意识的宋元杂剧到倾吐浪漫情怀的明清传奇再到富于启蒙色彩的近现代剧作，都毋庸置疑地表明一个事实：女性的人性觉醒、女性的人生价值为一代又一代具良知的剧作家所深切关注，他们满怀同情并倾注极大热情去描写她们的命运表现她们的苦痛赞扬她们的品质歌颂她们的抗争，从而在红氍毹上演绎出一幕幕动人的女性故事，塑造出一个个亮丽的女性形象。倘若删去这女性人物群像，一部东方戏曲文学史就得从头改写而面目异样。

我曾专文论述戏曲史上的女权呐喊和母亲崇拜问题^{〔3〕}，若循着史迹往前追溯，中华文化史上自觉崇尚和张扬母道并将此提升到哲学高度的不能不首推先秦道家。“儒、道互补”，古人向有此说。从性别文化学角度看，虽然儒、道两家都讲阴阳调和，但彼此立论相去又远。一般说来，取法乎周的儒家思想更多代表着父权宗法制社会的道德观念，其对女性的贬低和排斥从孔孟的“小人论”以及后儒发挥的“三纲五常”、“三从四德”等鲜明可见。儒门至圣孔子便是父权本位的“菲勒斯中心”

（phallogocentrism）社会的维护者，他讲阴阳和谐是有前提的，那就是阳尊阴卑、男主女从，在此前提下，女性终归不过是附属于男子的“第二性”。汉代以后被官方奉为主流话语的儒家伦理虽然也讲孝母尊母，但其本意主要是在维护男性为主的父系家庭的等级制，防止犯上作乱。与此鲜明对照，有着楚文化基因的道家对阴阳和谐理论的阐发更注重阴柔，大力赞美张扬虚静柔初的女性特质，尊崇母性为世间万

物产生的根本，此所谓“贵柔守雌”。早在 20 世纪 30 年代，就有学者指出，《老子》“全书之义，女权皆优于男权，与后世贵男贱女者迥别”；今天更有人将老子学说指认为“女性哲学”的，说他大量吸收女性智慧，对女性的处世经验加以概括和发挥，将其作为基本命题融入自己的哲学体系中。^{〔4〕}的确，老子学说中藏留着许多原始文化密码，有太浓太浓的阴柔化色彩，凝结着太强太强的母权意识。作为中国哲学本体论的开创者，老子主要探讨的是宇宙生成论、世界观以及人生观这些哲学基本问题，似乎并未正面谈论过男女地位和与之相关的话题，但是，通读五千言《老子》，你会发现，书中从头至尾被作者借以说道论德的喻体和象征体，都跟母性崇拜和女性文化息息相关。“道”是老子哲学的核心，其作为宇宙之原始、万物之本根，曾被它喻称为“天下母”、“天地母”；不仅如此，为了将“道”创生天地万物的功能更形象地揭示出来，他干脆把“道”直接具象化为“玄牝”（女性生殖器）这生命崇拜意象，所谓“谷神不死，天地玄牝。玄牝之门，是谓天地根。绵绵若存，用之不勤。”（6 章）这，恰恰植根于人类社会最古老原始的母性生殖崇拜事实。原始时期，蒙昧未开的初民曾“知其母而不知其父”，女性（母亲）被全社会普遍尊奉为氏族的始祖，她们是人类生殖崇拜史上的最早对象也是当时条件下的唯一对象。对此消失在今人记忆里却保存在出土的远古文物以及子遗在若干土著民族中的事实，人类学研究已再三指证。归根结底，“‘玄牝之门，是谓天地根。’道家哲学的这一命题，即是上古社会极具权威性和统摄力的‘女性独体生殖’这原始生殖文化观念在后世的折射。母亲虽然是女性（阴），但她既能生儿（阳）又能生女（阴），这才是老子学说‘一生二’的正解。”^{〔5〕}此外，众所周知，道家在后世逐步世俗化、民间化而发展出道教，其仍然保持着相当浓厚的阴柔气质并通过道教神仙谱系体现出来。事实上，道家和道教深受历代中国女性青睐，因而有不少女信徒被吸引而投其门下。按照道教教义，得道的女性亦可升天成为长生不老的女仙，较之视“女子”与“小人”同类的儒门，这的确是相当开明的。东晋葛洪《神仙传》中，便载录太玄女、西河少女、东陵圣母等 6 位女仙的传说。唐末五代杜光庭编《墉城集仙录》，则收入 30 多位女仙，包括女娲、西王母、尧帝之女舜帝之妻娥皇和女英、偷食长生不老药后飞升月宫的嫦娥、《楚辞》中的巫山神女等。还有南方人膜拜的妈祖女神、北方人供奉的碧霞元君，都是宋代以后在道教直接影响下产生的女性神祇。及至清朝王建章撰《历代仙史》，纳入道教仙谱的已多达 145 位女神仙了，堪称济济一堂。这一现象，在同儒门和佛教的对比中尤见显豁，为后世道学研究者所不可忽视。总之，以老子为首的张扬母道的道家文化哲学，连同其所创造的诸多命题和术语，对整个中国美学和艺术产生了极其深刻的影响，并以“集体无意识”的形式积淀在民族文化心理结构中，而“大器晚成”的中华戏曲好写女性的文化取向，无疑是这种远古意识的历史回声。

（二）圆美意识和环形思维

就审美心理的历史发生而言，人类对“圆”这一文化原型的崇尚由来甚古。《隐喻与现实》的作者P·E·威尔赖特指出：“在伟大的原型性象征中最富于哲学意义的也许就是圆圈及其最常见的意指性具象——轮子。从最初有记载的时代起，圆圈就被普遍认为是完美的形象……”^{〔6〕}作为“有意味的形式”，其既是一种闪耀着形式美光辉的文化符号，又指代一种洋溢着辩证法色彩的思维形式。圆是有形的，又是无限的；有形的是几何线条，无限的是哲学寓意。借圆拟象为喻广泛见于中国古代美学和艺术典籍，在古人由直觉而理性的把握中，周匝无垠而宛转流动之圆是一种普遍存在的现象模型，它体现着宇宙创生法则和运动规律性，概括着万事万物之奥理：大至天地自然，小至珠玑弹丸，具体至世事人心、艺理词意，抽象至道体道妙、太极无极，可谓是涵盖广大，无所不包。从性别研究和母题识读角度看，圆作为人类“近取诸身”也就是反观自身的产物，在文化人类学意义上亦是生生不已的伟大母性的象征，具有跨民族和跨文化的普遍性。“圆是包含着世界始祖的葫芦。”^{〔7〕}对“圆”的审美意识中，隐藏着来自人类自身的最最古老原始的女性生殖崇拜密码。如文化人类学所指证，“人类最古的一种生殖象征，便是一个简单的圆圈，它可能代表太阳，也可能是原始的玄牝的符号。”作为后者，“圆便成了母亲、女人及地母的象征。”^{〔8〕}以研究大母神（the Graet Mother）闻名的德国学者诺伊曼也再三举证：“在其全部现象学中，女性基本特征表现为大圆，大圆就是、并且包含了宇宙万有。”^{〔9〕}无独有偶，同样富有女性关怀精神的道家文化和戏曲艺术，也都格外崇尚圆美。

说起戏曲，人们就会想到由悲而欢、从离到合的“大团圆”编码程式。的确，中华戏曲看重圆美法则的运用。在我们民族的审美视域中，“圆”作为一个能指丰富的代码，喻示着柔和、温润、流畅、婉转、和谐、完善，标志着一种美、一种心理结构和一种文化精神。“天体至圆，万物做到极精妙者，无有不圆。至人之至德、古今之至文、法帖，以至於一艺一术，必极圆而后登峰造极。”（张英《聪训斋语》卷上）以圆为美的心理定势左右着艺术家的创造和接受者的鉴赏，是他们共同奉守的价值准尺。

“合歌舞以演故事”的中国戏曲以舞台表演为中心，若从几何学视之，表演者在台上的种种动作皆可抽象化为线条的规律性运用，其中形式最活跃、使用最广泛和审美价值最高的，恰恰是圆、弧线。它可分可合，灵动自由，合则为圆而分则为弧，由弧再分又可截为波浪线，加以变形又可组成S线、8字形乃至太极图线等极富流动变化之美的曲线。圆、弧及其变形组合线贯穿在“四功五法”中，以内在张力规范着表演者的一招一式，在戏曲审美中可谓无处不在。尤其是女性角色，举手投足，都离不开这“审美的圆圈”。为了体现旦角的风情万般，表演者每一手势都离不开指花与圆弧形的动势，出手时不是向内或外挽圈就是向左或右划圈，随着手的圆弧形运转之势，连接各种手姿手臂的动势也呈弧线不走直线，手向前去也非直指朝前而要有斜度，圆是戏曲舞台上女角表演美的固有标志。三四十平方米的长方形戏曲舞台时空有限，要表现丰富、广阔、流动的生活场景何其难也，有办法吗？有。聪明的艺术家巧妙地施圆于方，为此设计出了看似简单却不简单的“团团转”（跑圆场）。于是，表演者又唱又做又打，足不

出舞台却可以驰马千程，行船百里，时而发兵塞北，时而布阵江东，凡此种种，都借助圆形或S形或8字形或太极图形的“圆场”得以有滋有味地呈现在观众面前。“圆”的运用，就这样给戏曲导演带来了化解舞台难题的自由。又，国人习惯称看戏为听戏，可见戏曲是重“唱”的艺术。“声要圆熟，腔要圆满”（元·燕南芝庵《唱论》），这圆指圆润、圆转、圆活，跟枯涩、生硬、僵直是反义词，其意味着生命活力的饱满与流动。惟有字正腔圆，方能神气跃然，韵味悠长，给人不尽美感。声腔圆美离不开艺术锤炼，而锤炼之极又须复归本色天然，故而明代戏曲家沈宠绥说：“声籁皆本天然，一经呼唱，则机括圆溜，而天然字音出矣。”（《度曲须知·经纬图说》）梨园中人常说“编戏要圆”，也就是强调戏之完美在于要有“起、承、转、合”。对戏曲创作者来说，艺术思维须圆活，创作技巧要圆熟，剧情结构必圆备，作品气脉应圆畅，缺一不可，否则便无缘得臻艺术王国中“大而化之”的圆融境界。这种以圆为美的文化意识，在传统戏剧观上体现得格外突出。国人看悲剧总期待结尾处出现“希望的亮点”，这绝非偶然。有别于西方戏剧，中国古典戏曲悲剧中有不少作品是以喜的方式告终，即所谓“始悲终欢，始离终合，始困终亨”。翻开《中国十大古典悲剧集》，除了《汉宫秋》和《桃花扇》，其余作品皆有一大团圆式“光明的尾巴”，要么是清官或圣明君主出场为民申冤，要么是剧中主角在仙境或梦境里团圆，要么是受害者后代继起斗争报仇雪恨。论其情节结构，有先悲后喜，更有先喜后悲复转喜，譬如《白蛇传》、《宝莲灯》、《长生殿》、《梁山伯与祝英台》等等。

“智欲圆者，环复转运，终始无端。”（《淮南子·主术训》）古典戏曲如此偏爱大团圆，鲁迅认为是“国民性”使然，王国维以“乐天精神”目之，在我看来，其跟先秦老子道论中“物极必反”的环形思维模式正有直接瓜葛。钱钟书阐释“反者，道之动”这个老子哲学命题时指出：“黑格尔曰矛盾乃一切事物之究竟动力与生机，曰辩证法可象以圆形，端末衔接，其往亦即其还，曰道真见诸反覆而返真。曰思维运行如圆之旋，数十百言均《老子》一句之衍义”。因为，“‘反’有两义。一者，正反之反，违反也；二者，往反（返）之反，回反（返）也……《老子》之‘反’融贯两义，即正、反而合，……故‘反（返）’、于反为违反，于正为回反（返）；黑格尔所谓‘否定之否定’，理无二致也。‘反者道之动’之‘反’字兼‘反’意与‘返’亦即反之反意，一语中包赅反正之动为反与夫反反之动而合于正为反。”^⑩在老子看来，作为“天下母”之道，生生不已，“周行而不殆”，体现着宇宙运动、变化的普遍法则（顺便说说，连崇尚母道的《老子》一书本身也以圆作为循环体系，九九八十一章是章章钩连推衍以象征“道”的生生不息、周行不止）。周指圆周，周行即指循环往复的运行，也就是“反”（同义词尚有“各归其根”之“归”、“吾以观复”之“复”），也就是回返、反复、循环、回归，《淮南子》云“天地之道极则反”正是此意。“道无始终”（《庄子·秋水》），“道”的运行具有循环回归的特征，其“穷则反，终则始”（《庄子·则阳》），此即西方人所谓“蛇头咬尾”。来自道家的这种观念，深深地影响到中国人看待事物、解决问题的方式和方法，以至每每用“轮转”、“环流”

来形容事物发展的圆态，如：“天地车轮，终则复始，极则复反”（《吕氏春秋·大乐》）、“轮转而无废，水流而不止，钩旋毂转，周而复匝”（《淮南子·原道训》）、“物极必反，命曰环流”（《鹖冠子·环流》）。准此思维模式，元杂剧《赵氏孤儿》先写恶人行恶（屠岸贾诛杀赵家），后写恶有恶报（赵家遗孤长大后锄奸报仇），一出惊天动地大悲剧依照“物极必反”定律终以“团圆”结局；一部《西厢记》，写张生、莺莺恋爱，虽有老夫人从中作梗，末尾还是张生高中状元，有情人终成眷属，始于“喜”而终于“喜”。如前所述，这“反”非惟简单的回返，而是经过“否定之否定”螺旋式演进向自身逻辑起点作更高层次的复归，是从二元对立走向和合统一，其中体现着“正---反---合”的辩证法则。前人称赞“元曲妙在不工而工”（臧懋循《元曲选·序一》），就深得个中妙理。“工，巧饰也”（《说文解字》），指的是由人工努力而技巧纯熟所形成的美。艺术美是自然美的升华，它比单纯的后者更高、更精萃也更合乎理想，因此前人说戏论艺首重的是“工”，盖在无“工”不成艺；但是，雕琢太甚易失之矫揉浮华，人力太过会淹没本色天然，所以艺术家又主张从人为努力的“工”走向不弃天然的“不工”，认为既“工”又“不工”、既“不工”又“工”，二者有机结合才是艺术创造的至上境界，此所谓“不工之工”。这“不工之工”，也就是主张文艺创作“发于情性，由乎自然”的李卓吾赞誉《西厢记》等所标举的“化工”。这种戏剧美境界，“外师造化”又“中得心源”，“肇乎自然”更“造乎自然”，既是对纯自然形态之“不工”的超越，也是对纯人为造作之“工”的超越，归根结底，它是自然经过人心冶炼的产物。因此，从初级的“工”经有意的“不工”再到高级的“工”，是一个蛇头咬尾式的思维圆圈，同时也是一个不断螺旋式向上递进的圆圈，从中体现出中国戏剧家对“否定之否定”的创作规律的深刻认识。事实上，中华戏曲历来好讲“不似之似”、“幻中有真”、“虚实相生”、“刚柔相济”等等，自觉在剧情编码、人物塑造、舞台表演以及风格创构上运用着对立统一的辩证规律，努力在有与无、虚与实、真与幻、神与形、简与繁、浓与淡、张与弛、起于伏、奇与正、动与静、刚与柔等多样变化中求得美的丰富与和谐，皆与深受这种环形思维模式的积极导航不无瓜葛。

（三）柔刚学说和性别之战

以老子为代表的道家文化对本土戏曲艺术的濡染无疑是多方面的，如果说体现在哲学思想上是对环形思维的推重，那么，表现在文化精神上则是对阴柔之道的张扬。

诚然，老子所处时代已是父权上扬而女权“历史性败北”、女性处于弱势地位，但与世相违的心态和对原始母道的崇尚，又使道家文化哲学对雌弱阴柔发出由衷的赞美。《物理学之道》著者F·卡普拉指出，“阴和阳的对立不仅是贯穿中国文化的基本原则，也反映了中国思想的两种占统治地位的倾向。儒家是理性的、男性的、积极的、占统治地位的。相反，道家强调的是直觉的、女性的、神秘的和柔性的东西。……道家相信，通过显示女性的、柔软的人类本性最容易导致生活与道的完美的平衡。”^{〔11〕}老子

就屡屡赞扬女性“柔”、“慈”、“静”、“曲”、“贱”、“后”、“淡然”、“不争”、“守雌”的美德，并再三表述“柔弱胜刚强”、“兵强则灭，木强则折”的思想。在道家辩证思维中，“道”的发展是呈螺旋式上升的循环运动，具有“穷则反，终则始”的周期变化特点，在此宇宙法则下，世间万物也会盛极必衰强而后弱、衰极渐盛弱而后强。老子以众多类比来说明强硬之物最脆弱，惟有柔弱的东西才代表生命的开始，具无限希望：“人之生也柔弱，其死也坚强。草木之生也柔脆，其死也枯槁。古坚强者死之徒，柔弱者生之徒，是以兵强则灭，木强则折。强大处下，柔弱处上。”（《老子》76章）道常无为，无为不争，就是意志的柔。这柔，是生存的前提和法则，不是懦弱的表现。主张“法自然”的道家从自然界的生生灭灭得到启示，柔弱与生相伴，坚强与死相随。人要保持生命，就要遵循生的法则；如若处处争强好胜，则会导致生命毁灭。这柔，又是力的象征。在道家看来，柔弱中蕴含着折不断压不弯的柔韧精神，“柔弱”作为求生的意志体现了真正的强大，就象婴儿初生、草木始发，充满着活力，预示着发展。“天下莫柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜，以其无以易之。”（78章）水无定体，盛于方则方，盛于圆则圆，它大不可及，深不可测，攻之不破，刺之不伤，斩之不断，焚之不可燃，体现出表于柔而内于刚、见于弱而胜于强的非凡品格。水的力量就在于执着的韧性，其可决堤穿石，再硬的东西也经不住水的长期侵蚀。而圣人处世，就象水一样，“终不为大，故能成其大”（63章）、“夫唯不争，故天下莫能与之争”（22章）。纵观《老子》五千言以及《庄子》三十余篇，其中称颂水之美德的地方不胜枚举。水的特性被道家推崇到“几于道”的地位，而他们所高度赞美的水，在文化母题识读上恰恰是女性特质的象征。此外，有不少跟女性特征相关的字眼如“弱”、“曲”、“静”、“洼”、“谷”、“下”、“后”、“俭”、“啬”等，在常人眼里表示负面却倍受道家赞美，后者往往用这些词语来描绘和赞美他们心目中至善至美、至高无上的“道”。正是这种人生哲学，数千年来在中华文化史上对整个民族的人格心态影响深远，“含而不露”、“绵里藏针”、“百炼钢化为绕指柔”成为人格诉求和处世信条；深信“天道助弱”，主张“锄强扶弱”，贬抑强者，同情弱者，亦成为方圆九州传承历久的社会风气。“守雌贵柔”、“柔能克刚”、“柔弱胜刚强”、“枪打出头鸟”、“木秀于林，风必摧之”、“刚强乃惹祸之胎，柔弱为立身之本”，诸如此类为国人广泛运用的格言，莫不体现出这种富有东方民族特色的文化精神。

绝非偶然，如此这般文化意识在多写并擅长写女角的戏曲创作中得到了充分体现。古往今来，有许多戏剧家都是深谙此道的高手。如元杂剧领袖关汉卿，他笔下的女性多出生卑微且受压被欺，但又绝不是那种任人宰割的羔羊。《救风尘》就通过描写风尘女子赵盼儿行侠仗义，讲述了一个“强中更有强中手”的故事。剧中，富家子弟周舍利用妓女宋引章懦弱无知将其哄骗到手，带回家中便翻脸无情大施虐待。对周的卑劣和宋的不幸，赵盼儿早有预料，长期妓门生活的磨练，使她对风月场中的一切洞若观火，她身份低贱却心地善良又富于正义感，颇有“路见不平一声吼”的侠士胸肠。当引章落入火坑不堪

虐待急盼解救时，赵盼儿毅然只身赴险，营救落难姐妹。有勇亦有谋的她抓住周舍好色荒淫、喜新厌旧的本性，以“风月”为手段巧施妙计，向周假意许嫁而“赚得那厮写了休书”将引章休弃，一步步引之入瓮，最终凭此“休书”上公堂赢得官司，戏耍了恶少救出了同伴。在此叙事文本中，以“风月”治“风月”，使玩弄女性的坏蛋反过来受到女性玩弄，剧作家诚心诚意歌颂女子非凡品行的创作态度由此一望即知。就人物论，赵盼儿在世俗眼中不过是只配跟“小人”为伍的柔弱女流之辈，可偏偏“下下人有上上智”，她那以柔克刚的过人胆识，她那光照千秋的侠义胸肠，令多少男儿汉也自愧弗如。再看《望江亭》，戏中那个有勇有谋不惧权豪势要敢斗花花太岁的谭记儿，不也是平凡又非凡的同类女子形象么，这女子以其女性的卓越胆识保护了丈夫也保护了自己，使他们美满生活的权利得到了严正捍卫。在此，与其说是剧中女子以其聪明才智戏耍、捉弄了倚仗权势的贪色男子，倒不如说是剧作者巧借戏曲艺术这条精神皮鞭在舞台上狠狠抽打了现实中封建男权的丑恶灵魂。莆仙戏《春草闯堂》是建国后推出的优秀喜剧剧目之一，该剧从兴化戏旧本脱胎而来，但改本把旧本“闯堂”中的老管家李用转换性别而成了丫环春草，着力描写她活泼机警、聪明伶俐，为帮小姐解脱困境，居然敢冒天下之大不韪，同堂堂相国大人暗中搞起“智斗”来，最终还大获全胜。你瞧，堂堂知府、丞相乃至皇帝之类封建社会的“大人物”（大男人），竟被一个小小的来自社会下层的丫头调弄得团团转，具有何等快人快心的喜剧效果。若从性别研究而不单单是阶级斗争角度审视，该戏无疑是以艺术形式浓缩又放大在舞台上的一场机趣盎然的“性别之战”，戏中透露出来的贬男扬女也就是抨击男权、讴歌女性的意味十分明显。想想看，在女卑男尊的宗法制社会里，此类剧作刻意要让被钳制受压迫的女儿们一吐胸中恶气，不正是在替数千年来被扼制在“菲勒斯中心”话语强权下的“第二性”大长志气么！从主题学认定，这无疑是一个展开在两性之间的“智斗”（智女斗黠男、弱女斗强男）型故事，类似母题，为接受大众津津乐道也反复出现在古今戏曲文本中。诸如此类文本，展现的时代、敷演的情节和刻画的人物尽可千差万别，但“性别之战”的模式则万变不离其宗，而“弱”（女）战胜“强”（男）的结局也始终如一。！恰恰由此，我们发现，不管创作者是否有自觉意识，该类文本叙事的原型层面很难说不曾含有来自道家的崇尚母道意识及其所极力张扬的“柔能克刚”的传统文化密码。“歌仙”刘三姐的传说在风光美丽的桂林山水间广泛流传，并随着戏曲搬演和电影摄制成为全中国家喻户晓的对象，一个以婉转歌声为“武器”击败地主老财及其豢养的臭秀才们的民间女子，无疑也属于“智女斗黠男”叙事模式中诞生出来的亮丽角色。纵观古今，这模式化的“智斗”叙事不但老早就出现在自古流传的民间故事“桃花女与周公斗法”（元杂剧有《桃花女破法斗周公》）中，甚至从今人皆知的“样板戏”《沙家浜》里犹能见到，可谓是古老原型的现代体现。

注 释:

- (1) 详细论述见拙作《中国文化与审美的雌柔特质》，载《新余高专学报》2000年4期。
- (2) [英]阿·尼柯尔《西欧戏剧理论》第197页，徐士瑚译，中国戏剧出版社1985年版。
- (3) 参阅拙作《论戏曲史上母亲崇拜的原型威力》、《东方戏曲文学史上的女权呐喊》，分别载《四川戏剧》1999年3期和2000年4期。
- (4) 分别见吕思勉《辨梁任公〈阴阳五行说之来历〉》（载《东方杂志》第20卷第20号，1931年）、程伟礼《〈老子〉与中国“女性哲学”》（载《复旦学报》1988年2期）。
- (5) 拙作《女娲神话的女权文化解读》，载《民族艺术》1997年4期，转载人大复印资料《中国古代、近代文学研究》1998年4期。
- (6) 见《神话---原型批评》第229页，叶舒宪选编，陕西师范大学出版社1987年版。
- (7) 莱奥·弗罗宾斯语，转引自朱狄《原始文化研究》第725页，三联书店1988年版。
- (8) [英]H·卡纳《性崇拜》第243页，方智弘译，湖南人民出版社1988年版。
- (9) [德]埃利希·诺伊曼《大母神：原型分析》第215页，李以洪译，东方出版社1998年版。
- (10) 钱钟书《管锥编》第2册第445—446页，中华书局1986年版。
- (11) 《现代物理学与东方神秘主义》第91页，灌耕编译，四川人民出版社1984年版。

（文载《戏曲艺术》2004年第1期）